

Giorgio Vigolo

## *Quali musiche suonò Hölderlin?*

A cura di Giovanna Cordibella

Per gentile concessione dell'erede di Giorgio Vigolo, pubblichiamo la trascrizione dell'intervento *Quali musiche suonò Hölderlin?*, conservato presso il «Fondo Vigolo» della Biblioteca nazionale centrale «Vittorio Emanuele II» di Roma. Di questo intervento inedito esistono più redazioni e stesure, raccolte dallo stesso Vigolo in una cartellina di cartone colorato con segnatura A.R.C.16 Sez. I. IV/7. La cartellina reca in fronte un'etichetta con il titolo autografo *Quali musiche suonò Hölderlin?* e contiene 80 carte sciolte, di dimensioni varie, datt. e mss. con numerose correzioni, note e varianti autografe a matita e a penna. La prima redazione del testo (cc. 1-9), risalente al 1965, è stata tramandata da un dattiloscritto con diversi interventi correttori ed è stata approntata da Vigolo per una puntata del suo programma radiofonico *Musica e Poesia*, diffuso negli anni 1965-1976 dal «Terzo Programma» RAI. Successivamente, nel 1966, egli ha rielaborato e ampliato l'intervento per trarne il testo di una conferenza da tenere presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma. Di questa seconda redazione ampliata di *Quali musiche suonò Hölderlin?*, che fu letta da Vigolo a Villa Sciarra il 28 ottobre 1966, si offre qui in seguito trascrizione.

Tra le carte vigoliane rimangono di quest'ultima redazione tre diverse stesure: due dattiloscritte (cc. 10-31; cc. 32-53) che presentano diverse correzioni e varianti, una manoscritta di mano dell'autore (cc. 54-71), anch'essa con copiosi interventi correttori. Da quanto si è potuto ricostruire, Vigolo non ha curato personalmente la stesura dei due dattiloscritti, ma l'ha affidata, come era sua abitudine, a una dattilografa. Il fatto non è stato privo di conseguenze. Vi compaiono infatti numerosi lacune e refusi (alcuni dovuti a difficoltà di decifrazione e a scarsa conoscenza della lingua tedesca, altri più grossolani: «Benito» invece di «Bembo», «patriottica» invece di «patristica» ecc.). Non sempre Vigolo è intervenuto per correggere tali errori e ciò rende le copie dattiloscritte dell'intervento non completamente attendibili. Per tal motivo si è scelto, in sede di trascrizione, di assumere come testo di riferimento la stesura manoscritta. Un'annotazione autografa, poi cassata, alla c. 71r ne suggerisce tra l'altro la datazione al «16 ottobre 1966», data di poco anteriore alla lettura dell'intervento presso l'Istituto Italiano di Studi Germanici di Roma.

Nel trascrivere lo scritto vigoliano si sono adottati i seguenti criteri: si è rinunciato a offrire un apparato critico del testo e a dar conto del suo percorso genetico; si è uniformato l'uso dei corsivi per i titoli delle opere e in sostituzione di certe sottolineature presenti nell'autografo; si sono adottate le virgolette basse « » per le citazioni testuali; si sono poste alcune citazioni in lingua originale o in traduzione italiana tra parentesi ( ), qualora esse seguano direttamente a una precedente citazione dello stesso passo in traduzione o in tedesco; segni di interruzione di verso / sono stati integrati, qualora mancanti, così come si è adottato l'uso della lettera maiuscola a inizio di verso, anche se non sempre presente nell'autografo; i numeri arabi inseriti a testo (alle cc. 54, 69 70) sono stati convertiti in parola; si è provveduto a indicare ogni altra integrazione editoriale o emendazione con le parentesi < >; si è ommesso infine di trascrivere brevi passi del testo (alle cc. 54, 55, 62) delimitati da segni grafici (parentesi quadre, frecce che ne suggeriscono l'esclusione) che sono stati interpretati come indicatori di dubbio autoriale circa le relative porzioni testuali. Si è adottato infine il criterio di offrire la traduzione dei passi hölderliniani, quando autonomamente indicata da Vigolo e non integrata nel suo discorso critico, in nota a piè pagina (nel testo manoscritto le versioni italiane seguono, di norma, le citazioni in tedesco). Le note, qualora non presentino l'indicazione [N.d.A.], sono da attribuirsi alla curatrice. Per una lettura critica del saggio si veda, in questo stesso volume, la prima sezione del contributo della medesima: *Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosue Carducci a Fabio Pusterla)*.

La pubblicazione di *Quali musiche suonò Hölderlin?* è stata possibile grazie al cordiale assenso dell'erede di Giorgio Vigolo, Maria Berardinelli, a cui si esprime sentita gratitudine. Il nostro ringraziamento va inoltre, per la disponibilità e l'aiuto, a Claudia Ricci, Magda Vigilante, Leonardo Lattarulo.

G.C.

Intendiamo qui proporre un problema, invitare a una ricerca su un aspetto abbastanza sibillino della vita di Hölderlin. A quanto almeno ci risulta, questo problema è stato poco indagato e forse nemmeno posto nei suoi termini più elementari ed empirici. Quali musiche suonò Hölderlin? Quali strumenti, quali autori, quali opere di musicisti?

Sul poeta, sulle sue liriche, sui suoi inni, sulla tragedia *Empedokles*, sul romanzo epistolare *Hyperion*, sui suoi frammenti estetici e filosofici si è scritto in questi ultimi cinquant'anni forse più che su qualunque altro poeta, biblioteche intere di letteratura critica ed esegetica, non solo in Germania, ma anche in Francia e in Italia. Hölderlin è stato in un certo senso il poeta prediletto e il più citato anche dai filosofi del Novecento, da esistenzialisti e fenomenologi, basti qui ricordare, con Jaspers, il solo nome di Martin Heidegger. Di Hölderlin sono stati studiati a fondo i rapporti con l'idealismo filosofico, con Hegel e Schelling, con i Romantici, con Schiller e Goethe,

con la Grecia e col Cristianesimo e perfino con Ignazio da Loyola. Quando si apre l'*Hyperion* e si legge il motto in epigrafe «Non coarctari maximo, contineri minimo divinum est», si pensa piuttosto a una massima di estetica, di poetica, a un principio di stile; pochi ricordano che sono le parole scritte sulla tomba di Loyola.

Non è invece a mia conoscenza – e può essere anche una lacuna della mia informazione in questo mare sterminato di pubblicazioni su Hölderlin a getto continuo – che sia stato posto né approfondito il problema abbastanza enigmatico del rapporto del poeta di Lauffen con la musica. Bettina Brentano ha alcune pagine su Hölderlin folle e i discorsi che faceva allora sul «Rhyt(h)mus» («Alles sei Rhyt(h)mus»),<sup>1</sup> sull'«Urrhyt(h)mus»,<sup>2</sup> una osservazione stupenda ha sulla cesura come librazione, «Schwebepunkt», momento di sospensione su cui posa il raggio divino («auf dem der göttliche Strahl ruhe»).<sup>3</sup> Ma io intendo qui riferirmi ai rapporti di Hölderlin con la musica in particolare, con la musica del suo tempo, con i musicisti e le loro composizioni che egli poteva suonare essendo vissuto nella Germania musicalissima fine Settecento e principio Ottocento, in centri musicali dove erano sale da concerto e teatri, in uno dei paesi e delle epoche più genialmente musicali e fecondi di musiche insigni che la storia abbia avuto. Per di più, come vedremo, aveva ricevuto egli stesso una non comune educazione musicale.

Il problema sta appunto in ciò. La presenza della musica nella vita e nella poesia di Hölderlin occupa un posto primario, è continua e specifica come forse in nessun altro poeta che io sappia. Leopardi, di cui spesso vengono notate alcune affinità con Hölderlin, fu poeta musicalissimo e amantissimo della musica, ma solo della musica vocale e privo di qualsiasi cultura ed educazione musicale che allora in Italia ricevevano solo i professionisti, i cantori di cappella, i cantanti e orchestrali dei teatri o al più delle corti. Cultura musicale Leopardi, dunque, non ebbe, né poteva averne che potesse stare anche minimamente al livello della sua sterminata erudizione filologica. Chi si immaginasse un Leopardi capace di gustare un quartetto d'archi o un concerto sinfonico sarebbe molto lontano dal vero. Leopardi non solo non suonava alcuno strumento, ma non capiva niente della musica strumentale che definiva «inutile a tutti fuori che agl'(<sup>o</sup>)intendenti, e non già superficiali, ma ben profondi». <sup>4</sup> Italiano del primo Ottocento, cresciuto nel clima quasi

---

<sup>1</sup> Bettina von Arnim: Die Günderode. Theil I. Grünberg [u.a.] 1840: 421.

<sup>2</sup> Ivi: 423.

<sup>3</sup> Ivi: 420.

<sup>4</sup> Giacomo Leopardi: Zibaldone. Ed. commentata e revisione del testo critico a c. di Rolando Damiani. Vol. II. Milano 1997: 2017 (n. 3226).

esclusivo di teatro melodrammatico, amò il teatro, lo frequentò con una certa consuetudine ed esperienza, a giudicare almeno dal modo ultra ammirativo con cui cita Rossini nello *Zibaldone* e loda la «sorprendente voce»<sup>5</sup> della soprano Angelica Catalani.

Citazioni di questo genere sarebbe vana impresa cercarne negli scritti e nell'epistolario di Hölderlin. Lasciamo stare i cantanti e il teatro d'opera. Niente si può immaginare di più profanamente, di più mondanamente antitetico agli ideali estetici di Hölderlin: ma non altrettanto può pensarsi della musica strumentale, liederistica, sacra e corale. Quanto agli strumenti, come vedremo, egli sapeva suonarne almeno quattro e alcuni magistralmente: quanto alla voce varie testimonianze la ricordano come una bella voce tenorile.

È perciò un fatto singolare, strano, abbastanza misterioso il silenzio di Hölderlin sulla musica. La musica come tale non viene mai nominata, non giunge mai, quasi per decisa interdizione o *refoulement*, alla parola e al nome, a quell'atto del nominare che il poeta massimamente potenziava nel suo prediletto verbo «nennen», «mit Namen nennen». Non vorrei sbagliarmi ma credo che la parola «Musik», forse per la sua un poco ibrida derivazione, nel vocabolario di Hölderlin non esista, non si trovi mai nemmeno nelle lettere. Tutt'al più adopera il termine greco «Rhyt(h)mus», o molto spesso il termine «Gesang», «canto»; quando deve parlare di musica dice «Ton», «Töne», usa l'aggettivo «melodisch».

Si direbbe che uno strano *pudor musicae*, «eine Scham der Musik», una virginea severità di vestale abbassi il suo divieto contro la musica separata dal sacro vincolo con la poesia (la funesta separazione della musica dalla poesia di cui scrive molto Leopardi). La musica separata dalla poesia diviene nella teologia estetica di Hölderlin, nella sua «heilige Theo(k)ratie des Schönen» quasi una sorta di peccato originale, la caduta dell'Adamo poetico. La musica separata dalla poesia è un'ombra senza corpo, quasi fuoco fatuo, fantasma aberrante nella Notte, nato da uno scisma funesto.

Questa vera e propria inibizione può anche considerarsi collegata con la sua totale adorazione per la Grecia. Con l'animo abbagliato dal miraggio dei marmi dell'Acropoli, Hölderlin non fa mai parola della musica moderna, egli che pure nel bellissimo inno *Die Wanderung* (*La Migrazione*) aveva immaginato la Grecia come un paese che sempre risuonava di un «ewiges Lied»; «dalla / Sorgente di Parnaso fino ai ruscelli / Del Tmolos splendente di oro, *erklang* / *Ein ewiges Lied* [squillava un eterno *Lied*] e le foreste insieme / Con

---

<sup>5</sup> Ivi: 2135 (n. 3423).

tutte le cetre fremevano / Toccate da una divina dolcezza» («die Wälder und all / Die Saitenspiele zusammt, / Vom himmlischer Milde gerühret»).

Nessuna parola invece della Germania musicale di Gluck, di Haydn, di Mozart, di Beethoven, della musicalissima Germania di quegli anni di cui avrebbe potuto dire con più ragione forse che tutte le sue foreste insieme con le sue orchestre fremevano al tocco di una divina dolcezza. La musica, arte romantica per eccellenza, specie la musica tedesca, doveva apparirgli come l'Anti-Grecia. Forse furono anche altri divieti interiori, altre «Hemmungen», altre ragioni che ci sfuggono e non sono state chiarite. Non è forse nemmeno da escludere la più banale: quella certa disistima e diffidenza fra letterati e musicisti. Peggio ancora, una certa condanna etica che troviamo sia nei Greci, sia nella patristica, sia negli umanisti contro la musica come costume, come mollezza di costume, come fatto edonistico, voluttuario un poco femminile e quindi inferiore. Il Bembo non voleva che la figlia studiasse il liuto, come cosa sconveniente a giovane onesta. Molto caratteristica del nostro Rinascimento è una frase spesso ricordata (secondo cui) il popolo cantava nella strada, mentre nelle loro camere alte degli ultimi piani gli umanisti si turavano le orecchie con la cera come Ulisse, per poter leggere meglio il loro greco e il loro latino. Anche Erasmo ha scagliato fiere invettive contro la musica come corruttrice dei costumi e profanatrice della liturgia. Nei suoi *Adagi* riporta il modo di dire latino, di Plauto, «Musice vivere»<sup>6</sup> che sembra voglia dire «Vivere musicalmente». Ad ogni esteta del sec. XIX e magari ad Andrea Sperelli sarebbe piaciuto assai di mettere questo motto nel suo *ex libris*. Ma «Musice vivere» per i latini aveva un significato spregevole, deteriore, voleva dire vivere turpemente, dissipatamente, al modo molle e voluttuario del musici e quasi delle etere. E corrisponde al proverbio greco *αὐλητοῦ βίον ζῆν*, «Fai la vita dell'auleta, del flautista», cioè vitaccia sregolata.

Certamente Hölderlin da quel grande grecista che era avrà conosciuto questo motto greco, ma questo non gl'impediva di amare moltissimo e suonare il suo flauto. In una lettera giovanile lo chiamava «mein einziger Trost»<sup>7</sup> («la mia sola consolazione»). Anzi ne aveva preso lezione da un celebre virtuoso, il flautista cieco Friedrich Ludwig Dulon che ha pubblicato, oltre al

<sup>6</sup> Erasmo da Rotterdam: *Adagi*. Prima trad. italiana completa a c. di Emanuele Lelli. Con testo latino a fronte. Milano 2013: 1118.

<sup>7</sup> Friedrich Hölderlin: Lettera a Immanuel Nast, gennaio 1787, da Maulbronn. *SLA* III: 7s., qui 8. L'abbreviazione *SLA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. 8 Bde. Hrsg. von Friedrich Beißner, Adolf Beck und Ute Oelmann. Stuttgart 1943-1985.

resto, nove Duo per flauto e violino, variazioni e capricci. Queste musiche, si può supporre con quasi certezza, sono state suonate da Hölderlin. Il famosissimo Dulon che fu chiamato per quattro anni, dal 1796 al 1800, alla corte di Pietroburgo, trovò in Hölderlin un allievo straordinariamente bravo e musicale. Dopo poco tempo che gli dava lezioni dichiarò presto che l'allievo ne sapeva più del maestro e che non aveva più nulla da apprendergli.

Ma Hölderlin suonava molto bene anche il violino. Abbiamo a questo proposito la testimonianza dal vivo di un suo compagno di collegio, il ben noto Philipp Joseph Rehfues, appassionato dell'Italia che tradusse tra l'altro le tragedie di Alfieri e un libro che fu molto caro ad Alberto Savinio e noi abbiamo forse il torto di non ricordare abbastanza e tenere nel conto che merita: il *Platone in Italia* di Vincenzo Cuoco. Il Rehfues era nato a Tubinga e alla sua città natale ha dedicato un libro, *Bilder aus dem Tübinger Leben* (*Scene, quadri della vita di Tubinga*). È lì che egli parla del famoso *Stift*, del seminario dove anche lui era stato con Hölderlin, Hegel e Schelling: e racconta di ricordare molto bene la incantevole, affascinante figura apollinea del poeta adolescente, non solo, ma di essere stato con lui nei concerti dello *Stift*. Dice testualmente:

Hölderlin era primo violino, io stavo vicino a lui come primo soprano. L'ovale regolare del suo viso, l'espressione dolce dei suoi lineamenti, la sua bella statura, il vestire lindo e accurato e la vita superiore che si esprimeva incontestabilmente da tutto il suo essere, mi sono sempre rimasti presenti nello spirito. [...] Lo rivedo ancora, col violino in mano, chinare in modo espressivo la testa verso di me per darmi le entrate.<sup>8</sup>

Il primo violino sappiamo che era anche il direttore d'orchestra e quindi Hölderlin aveva anche, sia pure sommariamente, diretto un'orchestra, un complesso vocale e strumentale: cosa che lo apparenta nella maniera più paradossale e inconcepibile al suo antipodo romantico, a E.T.A. Hoffmann, che era di soli sei anni più giovane; a quell'Hoffmann che doveva scrivere pagine di entusiastica donazione critica sulla *Quinta* di Beethoven e sul *Don Giovanni* di Mozart o immaginare di incontrare a Berlino una apparizione fantomatica del Cavalier Gluck.

---

<sup>8</sup> Philipp Joseph Rehfues: *Bilder aus dem Tübinger Leben zu Ende des vorigen Jahrhunderts*. Trad. it. di G. Vigolo. L'opera di Rehfues è apparsa in: «Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte» 3.1874: 99-120. L'originale del passo sopra citato si legge anche in: *StA* VII/1: 393.

Gluck, a proposito, aveva musicato liriche di Klopstock. Ora Klopstock era poeta amato, venerato, anche preso ad esempio da Hölderlin nella metrica delle odi. Possibile che egli non conoscesse l'ode *Die frühen Gräber*, o *Der Jüngling*, o *Die Sommernacht*, liriche in cui albeggiò uno Hölderlin prima della lettera e che Gluck aveva musicato per voci e cembalo? Probabilmente ne avrà anche suonate o cantate a casa Gontard. È una ipotesi, ma una delle più verosimili che si possono fare. Però non ne trapela nulla dalla sua lettera alla madre, quando stava a Francoforte dai Gontard, o al fratello o alla stessa Su(s)ette Gontard Borkenstein, o dalle appassionate lettere di questa a Hölderlin. Mai si sfiora nemmeno da lontano l'argomento musica. Credo che solo nella tragica lettera del marzo 1799, dopo la separazione, ella scriva: «Ich will versuchen ob ich die Musik mir wieder an's Herz legen kann»<sup>9</sup> («Cerco di provare se mi riesce di riprendere gusto alla musica»).

È peraltro cosa sicura che Hölderlin facesse molta musica a casa Gontard. Anche il poeta svevo Wilhelm Waiblinger – che fra parentesi è sepolto a Roma presso la piramide di Caio Cestio – ci dà elementi in proposito nel suo scritto *(Friedrich) Hölderlins Leben, Dichtung, und Wahnsinn*: «Non ci volle molto tempo – scrive Waiblinger parlando dell'amore per Diotima – perché il tenero canto di Hölderlin, il suo flauto, il suo liuto e le sue musiche al pianoforte infiammassero quella donna immaginativa in grado supremo».<sup>10</sup>

Altre conferme anche più precise ci sono venute da una recente scoperta: si sono ritrovate le lettere di una dama di compagnia di Diotima, la bionda bernese Maria Rätzer, bellissima a quanto dicono, la quale poco dopo si sposò e divenne la baronessa von Collenberg. Visse un anno e mezzo nella stessa casa con Su(s)ette Gontard e con Hölderlin e dalle sue lettere si ricava che Su(s)ette suonava il pianoforte, mentre la Rätzer il liuto. In una lettera del 1796 la Rätzer invitava suo fratello a passare qualche giorno a Francoforte ospite dei Gontard, e per attirarlo meglio gli aggiungeva: «Tu potrai qui anche suonare dei duo per flauto col nostro Hölderlin che è molto forte in questo strumento».<sup>11</sup> E tra questi duo per flauto ci potevano appunto

<sup>9</sup> Susette Gontard: Lettera a Friedrich Hölderlin, iniziata nel febbraio 1799, da Frankfurt. *KA* III: 549-555, qui 555. L'abbreviazione *KA* si riferisce qui e oltre a: Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke und Briefe*. 3 Bde. Hrsg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt a.M. 1992-1994. Per la datazione del documento cfr. *KA* III: 955.

<sup>10</sup> Wilhelm Waiblinger: *Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn*. Trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale tedesco cfr. *StA* VII/3: 50-88, qui 57.

<sup>11</sup> Maria Rätzer: Lettera al fratello Daniel, estate 1796, da Frankfurt; trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale della lettera si veda: *Diotima und ihr Haus. Briefe von Susette und Jacob Friedrich Gontard, Dokumente über sie und ihre Familie nebst einem Fragment des*



essere quelli che abbiamo visto pubblicati dal flautista Dulon. Ma non dimentichiamo che per flauto ben altre musiche e da ben altri musicisti sono state scritte. Mi sovviene fra l'altro che esiste una deliziosa sonata per flauto e pianoforte scritta da Beethoven giovinetto, fra il 1783 e il 1784. Il musicista era nato come Hölderlin e Hegel nel fatidico 1770; aveva allora quattordici anni e studiava col Neefe a Bonn. Questa sonata in *si bemolle maggiore*, che ha una melodiosità incantevole, poteva con ogni probabilità essere entrata nel repertorio del flautista di quegli anni e nulla ci vieta la affascinante supposizione che Hölderlin possa avere suonato delle musiche di Beethoven.

Questa ipotesi potrebbe acquistare un barlume di verosimiglianza dalla lettera scritta da Hölderlin al suo coetaneo Immanuel Nast, da Maulbronn nel gennaio 1787. Dopo aver parlato del suo flauto come della sua «unica consolazione» («mein einziger Trost»), dice di non possedere dei duo e dei concerti per flauto e chiede altre musiche per non dover suonare a orecchio.<sup>12</sup> È una lettera scritta a diciassette anni quando la cortina d'inibizione a parlare di musica non era ancora calata nello spirito del nostro poeta, come calerà poi ancor più severamente sugli scritti dei suoi principali esegeti e commentatori.

Un suggerimento di interpretazione musicale invero molto fine e sensibile possiamo solo e indirettamente trovarlo in una traduzione di Vincenzo Errante dove si incontra un titolo di una lirica musicalissima: *Sonata del sole e della pioggia*.<sup>13</sup> Ma nell'originale la lirica non ha titolo o è semplicemente dedicata a Diotima. Quel titolo sonatistico e in verità così poco hölderliniano vi è stato messo dal traduttore che spesso usava trasportare il commento nella traduzione e qui lo ha riassunto nel titolo. Effettivamente in quella lirica c'è una visione della natura, del paesaggio, sotto forma strumentale. Piove e c'è il sole. Hölderlin dice che, come uno Spirito gioioso «il cielo giuoca col sole e con la pioggia»: «Spielt mit Reegen und Sonnenschein»; «giuoca», ma «spielt» vuol dire anche «suona»; il cielo dunque suona come un musicista sul cembalo della pioggia. E continua ancora, sempre per indicare la pioggia: «Sopra lo strumento a corde vibra un turbine di note ve-

---

«Hyperion». 2. Hälfte. Mitgeteilt und besprochen v. Adolf Beck. In: «Hölderlin-Jahrbuch» 10.1957: 1-45, qui 8.

<sup>12</sup> Cfr. la lettera di Hölderlin a Immanuel Nast, gennaio 1787, da Maulbronn, *StA* III: 7s.

<sup>13</sup> Cfr. Vincenzo Errante: *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani, saggio bibliografico e critico*. Vol. I. Milano: Messina 1939: 127s. Si tratta della versione italiana della lirica *An Diotima* (*Komm und siehe...*).



loci», e poi con un verso ancor più musicale, ma anche tipicamente hölderliniano: «Wandelt Schatten und Licht in sü(ß)melodischem Wechsel», cioè: «trapassa ombra e luce e si alterna in un dolcemente melodioso mutare».

Immagini di questo genere sono tutt'altro che rare nella poesia di Hölderlin, anche se la parola «Musik» è quasi sempre accuratamente espunta dai suoi testi. Lo stesso (termine) «Wechsel» che abbiamo ora incontrato in senso specificatam(ente) musicale («sü(ß)melodische(r) Wechsel») è un (termine) fondamentale nella concezione eraclidea che Hölderlin ha della vita e del mondo come un continuo fluire, il ritmo del divenire e dell'alterna vicenda.

L'«untergehen», il «trapassare», il «dileguare» è la negazione tragico-dialettica dell'individuale che travalica nell'Altro e defluisce nel Tutto; ma anche il morire del suono nell'altro suono, il suo fluire nel «sü(ß)melodischem Wechsel». Da ciò l'importanza che nella poesia hölderliniana hanno i fiumi, il Neckar, il Reno, il Danubio, la Garonna. Lo scorrere e il perire si determinano come la struttura permanente («bleibende») del fenomeno sempre fuggente. I fiumi sono voci, le voci dei popoli, anzi le lingue, ma sono anche i sempre-dileguanti («die Schwindenden») incalzati dalla brama meravigliosa di inabissare.

Questa già quasi sinfonica gioia del tragico è anche e soprattutto il sentimento gaudioso esultante della totalità, inteso come Ritmo, ritrovato sempre attraverso il tramontare del singolo. Sentimento dell'apparizione e del dileguare dell'individuo come quello della nota sullo strumento. Empedocle lo dice in questi versi:

Ich bin nicht, der ich bin, Pausanias(,) /  
Und meines Bleibens ist auf Jahre nicht;  
Ein Schimmer nur, der bald vorüber mu(ß), /  
Im Saitenspiel ein Ton.<sup>14</sup>

Di tanti termini e strumenti che esistono nella lingua musicale Hölderlin evita la specifica nomenclatura. Usa quasi esclusivamente «Ton», il «suono», la «nota» e per gli strumenti il nome quasi astratto di «Saitenspiel», lo strumento a corde in generale che può essere la cetra, il liuto, ma anche l'arpa. Anche nel finale dell'*Hyperion*, dopo la catastrofe della guerra in Grecia, il protagonista che se ne va disperato sulle rive del mare imbraccia il suo «Saitenspiel», la sua «cetra», da tanto tempo dimenticata e intona su di essa il celebre *Schicksalslied*, il *Canto del destino*, musicato da Brahms:

---

<sup>14</sup> «Io non sono quello che sono, Pausania / E il mio durare non è negli anni / Solo un bagliore che subito deve passare, / Una nota sulla cetra» [N.d.A.].

Ihr wandelt droben im Licht  
Auf weichem Boden, selige Genien(!)<sup>15</sup>

La più famosa lirica di Hölderlin è dunque da lui espressamente indicata come suonata sul liuto. Non solo, ma subito nelle prime strofe – non so se sia stata notato – l'immagine del «Saitenspiel» torna quasi ampliata, proiettata nel cielo: i «selige Genien» sono come delle corde sacre, lievemente sfiorate dalle «glänzende Götterlüfte», cioè da «aure», da «aliti splendenti di dèi», i quali li sfiorano:

Wie die Finger der Künstlerin  
Heilige Saiten.

Letteralmente(:) «come le dita dell'artista / sacre corde». E si noti anche qui l'astrattezza del nome «Künstlerin», quasi ad evitare altro specifico nome musicale. Questi geni felici, beati, sono dunque come delle corde sacre tese nel cielo e il tocco aereo di una arpista donna li sfiora leggermente. L'immagine di una musica aerea di felicità, di beatitudine suonata nell'alto da esseri soprannaturali, può ricordare simili immagini del *Paradiso* di Dante, per es(empio) nel XIV canto:

E come giga e arpa, in temprata tesa  
di molte corde, fa dolce tintinno  
a tal da cui la nota non è intesa,  
così da' lumi che li m'apparinno  
s'accogliea per la croce una melode [...].

In Dante i beati sono dei lumi, delle luci che vibrano melodie, come in Hölderlin i «selige Genien», «i geni beati», sono delle corde sacre. Questi esempi che qui veniamo facendo non si riferiscono quindi a una esteriore e ornamentale musicalità *a posteriori* o a paragoni musicali come se ne trovano in tanti poeti, ma a una intima e quasi metafisica concezione della musica *a priori*, come essenza trascendentale e anima del mondo. Nella grande elegia *L'Arcipelago*, per esempio, Hölderlin parla di un «Lied(e) des Tages»; il giorno cioè è personificato come una entità musicale, soprannaturale che canta(.). Il giorno è un grande musicista cosmico che canta gli eventi, non dopo accaduti, intendiamoci bene, ma mentre divengono, perché la sua musica li fa, è il loro stesso divenire, è il loro intessersi, che si identifica con loro, nota dopo nota, evento dopo evento. La battaglia delle Termopili è un «sogno». Un «sogno» vertiginoso cantato dal «canto del giorno», è un

<sup>15</sup> «Voi andate lassù nella luce / Su molle suolo, beati geni!» (Trad. it. edita in Friedrich Hölderlin: Poesie. Versioni e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo. Torino 1963: 35).

«Traum vom Liede des Tages gesungen». Il giorno è ontificato per così dire in essere musicale. Così altrove il Sole è un poeta che poetando appresta, ogni giorno, il sogno diurno, il sogno della luce che tutti gli uomini vivono.

Inoltre le forme compositive delle *Odi* e degli *Inni* sono strutturate triadicamente, hanno cioè vere e proprie strutture sonatistiche e sinfoniche come l'ode *Heidelberg*, l'inno *⟨I⟩l Reno* e, anche qui, non per esteriore imitazione di forme musicali, ma per intima originaria concezione.

Ma l'esempio più tipico musicalmente fra i suoi inni dedicati ai fiumi lo si trova nell'inno *Am Quell der Donau* (*Alla sorgente del Danubio*). La sua prima strofe è un vero preludio, Hölderlin usa proprio la parola «Vorspiel»; è un preludio per organo con coro. Questo preludio però in Hölderlin è il movimento stesso della storia, è l'onda della civiltà che avanza da Oriente a Occidente. Il poeta vede visionariamente questo notturno duomo dalle alte volte oscure. La luce del giorno e il preludio dell'organo vi crescono insieme finché «antwortet / Der Chor der Gemeinde»: «Così giunse – egli dice – la Parola da oriente a noi. / E di Parnaso alle rupi e al Citerone, / O Asia, odo l'eco tua che si frange / Al Campidoglio». L'«eco», si noti, altra immagine musicale, riflesso sonoro dell'Oriente nell'Occidente, della Grecia su Roma («hör⟨?⟩ ich / O Asia, das Echo von dir und es bricht sich»). Tutte immagini che non sono immagini, ma una realtà che Hölderlin attribuisce evidentemente al Suono, come a una essenza, a una sostanza vibratile, originaria, che è alla radice di ogni altra forma sensibile.

Un simile preludio musicale apre infatti anche la celebre *Festa di pace* (*Friedensfeier*). Anche qui degli accordi celesti, calmi, in placido *Adagio* echeggiano in un tempio:

Der himmlischen, still widerklingenden  
Der ruhigwandelnden Töne voll...<sup>16</sup>

Ma poi, nel culmine più ispirato di questo inno della Pace, quasi a indicare, ad augurare la condizione suprema dell'uomo e della pace stessa, dopo aver detto che ora «noi siamo un colloquio» («ein Gespräch wir sind»), il poeta annunzia che presto saremo «canto» musicale; cioè, non saremo più soltanto «un colloquio», ma diventeremo «canto» («Bald sind wir aber Gesang»).<sup>17</sup>

Ma tra i tanti non vogliamo dimenticare un altro passo squisitamente

<sup>16</sup> «Di celesti, che calmi echeggiano / Suoni in placido moto, colma / E ariosa è la sala in antico sorta [...]» [N.d.A.].

<sup>17</sup> «Molto ha dal mattino / Da quando siamo un colloquio e udiamo l'uno dell'alto / Provato l'uomo: ma presto saremo canto» [N.d.A.].

musicale, quello verso la fine dell'inno *⟨I⟩/Reno*, quando il poeta evoca il suo prediletto Jean-Jacques Rousseau, Rousseau che fu anche musicista, non dimentichiamolo. Hölderlin dice di lui che, dopo la sua travagliata burrascosa vita errabonda come il corso del Reno, la cosa di gran lunga migliore gli sembrò l'oblio nell'ombra della foresta sul lago di Bienna, e lì nel fresco del verde, incurante se povero di suoni, imparare come i novizi dagli usignoli:

Und sorglos arm an Tönen,  
Anfängern gleich, bei Nachtigallen zu lernen.<sup>18</sup>

Quegli usignuoli che con accenti ben diversi aveva già evocato nell'ultima lettera dell'*Hyperion*, esempio mirabile di composizione in quattro tempi. Essi sono evidentemente concepiti in quattro grandi strofe (e la prosa dell'*Hyperion* è prosa solo apparente, è tutta cadenzata e ritmata con misure di versi). I quattro tempi sono il «Morgen», l'«Abend», il «Mittag», e la «Nacht». La conclusione, come vedremo, è la più sinfonica strutturalmente, tematicamente sinfonica che *⟨il⟩* poeta abbia scritto.

Quanto all'usignuolo, esso canta qui non nella fresca sera di Rousseau, sul lago di Bienna, ma nel buio della mezzanotte. Scrive Hyperion all'amico prediletto: «Mio caro Bellarmino, non avevo mai sperimentato così bene quell'antica e inflessibile parola del Destino che una felicità nuova sorge per il cuore, se esso resiste e patisce fino all'estremo la mezzanotte dell'angoscia. Solo allora come canto d'usignuolo nel buio ("wie Nachtigallgesang im Dunkeln") ci giunge nel profondo del dolore, in modo divino, il canto di vita dell'universo ("göttlich erst in tiefem Leid das Lebenslied der Welt uns tönt")». Su tutto dunque, il «Lebenslied», il «canto della vita»: le ultime parole della lettera, tematicamente sinfoniche, sono le seguenti:

Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder. |  
Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist Alles.<sup>19</sup>

Nei lunghi trentasette anni della follia che il poeta passò nella torre sul Neckar, affidato al falegname Zimmer che lo tenne in pensione, l'attaccamento di Hölderlin alla musica non declinò, ma si fece ancora più costante.

<sup>18</sup> «Incurante se povero di suoni / Come i novizi imparare dagli usignuoli» [N.d.A.].

<sup>19</sup> «Come le discordie degli amanti sono le dissonanze del mondo. Conciliazione è nel mezzo della lotta e tutto ciò che è separato si ritrova. | Così le vene si dipartono e tornano nel cuore: un'unica, ardente, vita è tutto» [N.d.A.].

Il falegname Zimmer scrive alla madre di Hölderlin il 14 ott<obre> 1811: «Ecco il filo del lavandaio (“der Faden von dem Bleicher”) e anche sette camicie e una coperta di vostro figlio. Ho anche ricevuto il danaro per il flauto». <sup>20</sup> Segno dunque che Hölderlin aveva ancora chiesto questo suo strumento preferito e lo suonava.

In un'altra lettera dell'aprile 1812, scrive ancora alla madre chiamandola col titolo di «Hochgeehrte Frau Kammerrathe» di aver fatto visitare Hölderlin dal medico Gmelin. Il medico ormai dà poche speranze sulla guarigione mentale del poeta. «Però – scrive Zimmer<sup>21</sup> – il suo spirito poetico è sempre attivo. Egli ha visto a casa mia il disegno di un tempio e mi ha detto che io dovrei farne uno di legno. Gli ho risposto che io mi devo guadagnare il pane e che non sono così felice da poter vivere come lui “in Philosophischer ruhe” (“in pace filosofica”). Allora subito mi ha ribadito “Ach, ich bin doch ein armer Mensch” (“io sono un infelice”) e lì per lì mi ha scritto col *lapis* sopra la tavola:

Die Linien des Lebens sind Verschieden  
Wie Wege sind, und wie der Berge Gränzen.  
Was Hir wir sind, kann dort ein Gott ergänzen  
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden».<sup>22</sup>

«Mit Harmonien», ecco ancora la musica, la musica presente sempre nel pensiero, nella poesia, nella follia di Hölderlin, la musica della «Versöhnung», della «conciliazione» cosmica che armonizza le Dissonanze, che concilia il terrestre col sovraterreno; e non dimentichiamo che uno dei primi inni schilleriani del giovane Hölderlin era stato appunto la *Hymne an die Göttin der Harmonie* (*Inno alla Dea dell'Armonia*). La lettera del falegname Zimmer che abbiamo letto è del 1812. Hölderlin visse ancora nella inescrutabile notte della sua follia di poeta e di musico – in quella misteriosa follia che forse era una conciliazione della notte col giorno, della veglia col sogno – per altri ventun anni; morì nel giugno del '43. In quegli anni la musica di Beeth(oven), di Schubert, di Mendelssohn, di Schumann ed anche di Wagner (che nel '43 aveva trent'anni, e aveva già scritto il *Tannhäuser*, rappresentato il 3 gennaio 1843) questa musica aveva risuonato in innumerevoli spi-

<sup>20</sup> Ernst Zimmer: Lettera alla madre di Hölderlin, 14 ottobre 1811, da Tübingen; trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale del brano sopra citato cfr. *StA* VII/2: 419s., qui 419.

<sup>21</sup> Ernst Zimmer: Lettera alla madre di Hölderlin, 19 aprile 1812, da Tübingen; trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale cfr. *StA* VII/2: 422-424; qui 423s.

<sup>22</sup> «Le linee della vita sono diverse, / Sono come le strade, e i confini dei monti. / Ciò che noi siamo qui, di là potrà compierlo un dio, / Con armonie e premio eterno e pace» [N.d.A.].

riti, ma non in quello di Hölderlin folle, che peraltro aveva continuato a fare musica per sé, continuamente, nella torre sul Neckar: a fare musica, e forse anche a comporne mentalmente, a improvvisarne.

La principessa Augusta di Homburg gli aveva fatto dono di un pianoforte. Ed è sempre Waiblinger (che andava spesso a trovare Hölderlin in quegli anni) a raccontarci di lui:

La musica non lo ha abbandonato affatto. Suona ancora, molto bene («richtig») il pianoforte, ma lo suona in modo stranissimo. Passa alle volte una giornata intera a inseguire un'idea quasi infantile, la suona e la risuona centinaia di volte. D'un tratto lo afferra un moto convulso e percorre la tastiera con la rapidità di un baleno [...]. Poi d'improvviso chiude gli occhi, solleva la testa: ed ecco che si mette a cantare. Non ho capito mai in quale lingua canta, ma è certo che un *pathos* lacerante lo sconvolge. Dolore e immensa tristezza sono lo spirito del suo canto. Si riconosce ancora però la sua bella voce tenorile di un tempo.<sup>23</sup>

Notizie che corrispondono esattamente ci sono pervenute anche (da Christoph Theodor) Schwab, per gli stessi anni. Egli precisa inoltre che Hölderlin aveva smesso da molto tempo di suonare il flauto e che difficilmente si abbandonava a cantare in presenza di estranei. Però il pianoforte rimase fino all'ultimo la sua consolazione preferita. Anche Schwab racconta come facesse infinite variazioni con mano leggera e instancabile sullo stesso motivo, un motivo estremamente semplice e doloroso, per esempio sulle parole «Mich fliehen alle Freuden»<sup>24</sup> («Tutte le gioie mi hanno lasciato»). Ed è questo l'unico titolo certo di una musica suonata da Hölderlin di cui ci sia rimasta un'indicazione.

---

<sup>23</sup> Wilhelm Waiblinger: Friedrich Hölderlins Leben, Dichtung und Wahnsinn. Trad. it. di G. Vigolo. Per l'originale del passo cfr. *StA* VII/3: 69s.

<sup>24</sup> Christoph Theodor Schwab: Hölderlins Leben: Nach der Ausgabe letzter Hand von 1874. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Werner Schauer. München 2003: 74.